



**ФИЛОСОФИЯ И КУЛЬТУРА  
В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ**



**Философское измерение**



**НАРЦИССИЗМ И НОВЫЕ МЕХАНИЗМЫ  
СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ  
В КУЛЬТУРЕ**

**(Язык и тело в современной литературе)**

*Н.М. САВЧЕНКОВА*

Современная литература все чаще заставляет нас переживать герменевтическую ущербность, предлагая такие задачи для восприятия, решать которые, очевидно, невозможно, оставаясь в горизонте классических концепций субъективности. Понимание человеческой реальности, психической жизни требует новых метафор и существенного обновления методологий. Среди наук о душе наиболее чувствительным инструментом тематизации внутреннего опыта, формой сопровождения человека в повседневности, является психоанализ, теоретический аппарат которого синхронизирован как с европейской философией, так и с институциональными структурами современного социума. Обратимся поэтому к психоаналитической перспективе тематизации субъективности.

Известно, что основной парадигмой психоанализа является эдипальный миф, на основе которого сформирована концепция становления субъекта как противоречивой интриги обретения знания о самом себе. Эдипальный миф, значимость которого была открыта Фрейдом, послужил европейской культуре своего рода матрицей, несущей в себе основные элементы субъективной конструкции – тождественность, единичность, субстанциальность, диалектическое противоречие, интерсубъективность, желание, связь с истиной. Героизм и пафос мифа об Эдипе, безусловно, связан с познанием, желанием и Другим как основными координатами субъективного измерения.

Однако известно, что в 1911 г. Фрейд приступает к внимательному изучению нарциссических феноменов, смысловой контекст которых оказывается весьма обширным. К исследованию нарциссизма побуждает его необходимость психоаналитической концептуализации психозов, теория влечений (прежде всего, открытие и разработка влечений Я), метапсихологические гипотезы, ре-

конструирующие смысл депрессивных и меланхолических расстройств. Реальная практика психоанализа также открывает все большее разнообразие проблем, которые ставит перед аналитиком нарциссический пациент. История XX в. и динамика современного общества свидетельствуют о том, что одной из тенденций психической жизни становится так называемое «соскальзывание в нарциссизм». Проникновение новых технологий во все сферы жизни, массмедиализация и виртуализация культурного пространства, фармацевтическое протезирование человеческой психики выступают в качестве тех объективных условий, которые превращают «нарциссический сдвиг» в нечто неизбежное. В работе «Новые болезни души» Юлия Кристева так описывает проблему нарциссической трансформации: «Современный человек теряет свою душу, но не знает об этом, ибо психический аппарат является тем, что регистрирует репрезентации и их значимые ценности для субъекта. К сожалению, эта темная комната нуждается в ремонте»<sup>1</sup>.

Распад всех форм идентичности (сексуальной, моральной, политической), возникновение новых изощренных модификаций отчуждения – вариантов фальсифицированного, «ложного» Я превращает «нарцисса» в фундаментальную терапевтическую проблему. И, действительно, как избавиться от страданий того, кто даже не знает, что он страдает? Нужно ли это делать вообще? Как быть в отношении его обесценивающих, деструктивных и самодеструктивных стратегий?

Терапевтическая позиция в отношении нарциссических расстройств сводится к разработке различных методов и все более совершенных терапевтических технологий, направленных на преодоление нарциссической установки. Похоже, что все психологи, психотерапевты, психоаналитики, осознав нарциссическую тенденцию как зловещую угрозу культуре и гуманизму, готовы выступить на борьбу с ним. В этих условиях нам представляется чрезвычайно важным изучение внутренних ресурсов нарциссизма, прояснение той перспективы развития, которую бессознательно формирует для себя сам «нарцисс» и в которой становятся возможными *этические решения* нарциссизма.

Уточнение соотношения эдипального и нарциссического концептов оказывается весьма важным условием для разговора, предполагающего вторжение в сферу таких измерений субъективности, как язык и телесность. Нарциссический миф вносит некоторые поправки в традиционное видение человека как существа мыслящего и желающего. Они касаются, прежде всего, понимания телесности и эротизма. История Нарцисса связана с совсем другим образом тела (это тело не социальное, формируемое властными отношениями и семейными связями, но тело природное,

погруженное в стихию роста и становления, захваченное охотой, преследованием), и другим образом желания (центральной здесь становится проблема взаимности и возможности прикосновения). Удивительным образом динамика посткапиталистического общества позволяет иначе взглянуть на, казалось бы, очевидное преимущество эдипальной конструкции с ее антропоморфной геометрией. Гипотеза о возможном равноправии двух миров неожиданно смещает для нас привычные акценты, и тогда фаллоготрические основания современной культуры начинают слегка колебаться.

Так, нарциссический миф открывает нам, что абсолютизация Эроса, возникшая на почве подчинения социальным институтам трансгрессивных инцестуозных стремлений, возможно, поспешна, поскольку, по сути, история Эдипа вообще не является мифом эротическим. Ее основное содержание – интрига идентичности, конфликт между именем и законом. Это миф политический и социальный, эротизм возникает здесь лишь как эффект, в той или иной степени случайный. История же Нарцисса и есть миф эротический по-преимуществу. Это история тела, языка и образа, история несовпадения двух модусов – «любить» и «быть любимым», в зазоре между которыми и формируется хрупкая нарциссическая субъективность.

Если дело обстоит именно так, тогда можно помыслить нарциссизм не как эффект тотального отчуждения, но как другой способ обращения со словом, другой способ видения и бытия телом, как психическую конфигурацию, принципиально противоположную типу европейского сознания, описанному Ницше, Хайдеггером, Фуко. Сущностной чертой этого описания был акцент на идентичности субъекта, формируемой в практиках удовольствия, признания, власти и подвергаемой бесконечным испытаниям. Закономерность здесь состояла в том, что чем более жестокими и опасными для субъекта становились ограничения, запреты, репрессивные практики, тем более устойчивым он оказывался. В этой борьбе социума и индивида сложились основные способы смыслопроизводства в культуре, представляющие собой не что иное как специфические защитные механизмы, позволяющие субъекту разрешить отношения переноса с традицией, семьей, институтами и осуществить символизацию собственного индивидуального опыта. Рискнем предположить, что такая *символизация и опредмечивание представляли собой универсальный способ производства культурных ценностей как в искусстве, так и в науке.*

Нарциссический сдвиг побуждает нас к повторной постановке вопроса о способах бытия субъекта в культуре и о возможных механизмах порождения смыслов. Сформулируем еще раз мета-

физическую суть нарциссизма. (1) Если эдипальный миф первично социален, а эротизм представляет собой аспект социальных отношений, то нарциссический миф проблематизирует фактичность эротического — прикосновение, взаимность. (2) Желание нарцисса структурировано вокруг нехватки. Нарцисс влюблен в то, чего ему не хватает, чтобы стать своим собственным идеалом. (3) Такая конструкция «быть для самого себя своим собственным идеалом» — не предполагает органической целостности. Целостность целого явлена как вариативность частей. Нарциссизм открывает за тождественностью Одного множественность Иного. (4) Влечения Я, лежащие в основе нарциссической конструкции, открывают такое измерение психического, в котором уже «нет ничего человеческого», только очевидность одиночества и бытия-к-смерти. Эта перспектива позволяет предположить, что «пограничность», «ограниченность» и «ложность» нарциссической личности, возможно, связаны не с социальными процессами, а укоренены гораздо глубже. В этом случае здесь и следует искать собственный творческий ресурс нарциссизма и его этику. Известно, что одним из наиболее достоверных регистров работы бессознательного является язык: в различных способах обращения со словом можно увидеть основные тенденции становления психического опыта. Поэтому попытаемся реконструировать нарциссический способ бытия через призму наиболее значимых языковых ситуаций современности.

Нам представляется, что две принципиально различных модальности нарциссизма ярко воплощены в творчестве таких русских писателей, как Саша Соколов и Владимир Сорокин. О «Школе для дураков» Саши Соколова (известного также романами «Между собакой и волком» и «Палисандрия»), Владимир Набоков отозвался: «обаятельная, трагическая и трогательнейшая книга». Романы Владимира Сорокина, в силу своей провокационности, заставили русского читателя вспомнить об идентичности литературы вообще, о проблеме границ между воображением и реальностью. И тот и другой авторы очертили своими книгами неочевидное пространство становления современного субъекта. Обоих отличает виртуозность владения словом, оба создают почти неинтеллигидельные тексты, требующие для своего прочтения выработки каких-то новых органов и способностей. Одним словом, этих авторов объединяет несомненная принадлежность делу письма и верность литературе. Вместе с тем, этические перспективы и техники бытия у каждого из них совершенно различны.

Для того чтобы охарактеризовать своеобразие этих языковых ситуаций необходимо сделать два отступления, которые могли бы обеспечить нас адекватным инструментарием. Первое отступление возвращает нас к Канту.

К концу XX в. в искусстве завершился процесс, который можно было бы определить как «утрату наивности»: искусство прошло путь от Прекрасного к Возвышенному и теперь стоит перед необходимостью прояснения того, что представляет собой эстетическое переживание, а значит и событие искусства, в настоящий момент. Основные этапы этого пути хотелось бы отметить. Сосредоточенность на идее Прекрасного предполагала переживание удовольствия, связанное с созерцанием «целесообразности без цели», а само это переживание состояло в игре воображения и рассудка, когда рассудок отыскивал понятие для образа, а воображение — образ для понятия, так что обострение обеих способностей делало зрителя и читателя более умным и живым. Эстетическое переживание, в итоге, превращалось в удовольствие, получаемое от жизни и от самого себя.

На рубеже XIX и XX вв. категория возвышенного приобрела гораздо большую значимость для реконструкции эстетического опыта. Эстетическое переживание уже нельзя было назвать удовольствием, оно включало в себя и другие компоненты вполне нарциссического спектра, такие, как ужас, отвращение, страх. Сама динамика переживания также усложнилась. Теперь это уже не созерцание, комфортно располагающее объект в поле своего восприятия, самостоятельно начинающее и завершающее событие восприятия. Возвышенное как таковое, во-первых, несовместимо с привлекательностью, оно являет собой род «негативного удовольствия»; во-вторых, переживание возвышенного опосредованно, оно связано с «мгновенным торможением жизненных сил», а затем уже с их приливом, чему соответствует и двойственность движений — притяжения, отталкивания от воспринимаемого образа; в-третьих, возвышенное не созерцается, а как бы «проникает в душу», будучи несоразмерным самой способности изображения. И, наконец, самое важное замечание Канта состоит в том, что *«возвышенное противодействует чувственности и требует от воспринимающего восприимчивости к идеям»*<sup>2</sup>. Нам представляется, что именно этот парадокс сопротивления — противодействия чувственности и, вместе с тем, способность глубоко затрагивать восприятие помимо воли воспринимающего субъекта становится одной из основных тенденций современного искусства. А это соответствует нарциссическому парадоксу несовпадения с самим собой, сочетанию холодности и чувствительности, своего рода «антиэротической эротизации».

Второе отступление связано с изменением самой концепции языкового знака в начале XX в. Параллельно с открытием нарциссического измерения произошла и так называемая «бесшумная революция», связанная с переосмыслением отношений языка и речи. Речевая деятельность превратилась в главный фокус

исследования языка. В теоретической лингвистике успех сопутствовал фонологическим исследованиям, рассматривающим речь не с семантико-семиотических позиций кода и сообщения, но как телесный, артикуляционно-мимический опыт. В этой перспективе задача речевого акта была связана уже не с процедурой означивания и передачи значения, а с непосредственной выразительностью и аффектацией другого или самого себя. Другим аспектом общего процесса смещения центра тяжести от идеального значения слова к усилению его произношения стало обнажение его аллитеративной, иероглифической природы. Знаки превратились в буквы, вернув себе свое материальное качество, а отношения означивания существенно усложнились. Слово утратило опору на конкретный референт, на вещь; означающие и означаемые сформировали независимые серии, вступающие друг с другом в бесконечное отношение как два типа целостности, а не как единичные сущие.

Описанные концептуальные сдвиги – вторжение Возвышенного в сферу искусства и изменение онтологического статуса языка – позволяют понять сегодняшнюю ситуацию творчества как отражение кризиса символизирующей способности. Современное искусство не связывает свои надежды ни с символом, ни с метафорой, ни с «узнаванием», ни с катарсисом. Оно работает в другой парадигме части и целого, исходит из таких отношений, как «нехватка» и «восполнение», вместо катарсиса предлагает совершенно другие состояния, которым еще нет названия, но которые можно было бы попытаться помыслить в регистре «негативного удовольствия». На наш взгляд, специфика механизмов смыслообразования в современном искусстве определяется запретом на символизацию. Нарциссический субъект не использует слово как символ, смысл и закон, слово для него – буква, вещь и аффект. Такое сопротивление символизации, возможно, отражающее сопротивление чувственности как таковой, находит воплощение в двух различных языковых стратегиях и моделях желания: *самоаффектации языка* (чему соответствует образ желания не как стремления, а как возбудимости) и *изолирующих стратегий языка* (образ желания как не-предпочтения, отступления в область собственного<sup>3</sup>). Обе стратегии – свойство языка, а не персонажей, слепок чувственности авторов, а не их психологическая структура. В одном случае функция слова и образа состоит в том, чтобы перевести фонетическое в аффективное, предъявить структуру мира как оголенные окончания своей нервной системы, использовать язык для предстояния Истине, для учреждения открытости. Это стратегия крика и веры. Самоаффектация связана с экстимизацией языка, т.е. интимизирующим овнешнением внутреннего. В другом случае – слово и образ целиком захвачены

симуляционными процессами, замыкая переживание внутри стилизационного движения, создавая пространство эмоциональной жизни не на границе внутреннего и внешнего, а в пародическом разыгрывании внешнего «внутри внутреннего» — процессе, обратном экстимизации. Похоже, что обе стратегии возникают как результат предельного обострения восприимчивости и представляют собой попытку выжить в этих условиях, не разрушив мир и не разрушившись самому. Попробуем с этой точки зрения посмотреть на произведения Саши Соколова и Владимира Сорокина.

Что представляет собой языковая и аффективная фактичность романа «Школа для дураков»? Это разговор, ведущийся на многие голоса, организованный метонимически-ассоциативно; речь, которой едва удастся выстоять под напором ощущений, предметов, поверхностей, цветов, звуков, запахов, и прочих вторичных качеств<sup>4</sup>. Дело обстоит так, как будто бы чувственность повествователя и героя оказалась разъятой, анатомированной, но живой, и *предшествовала* его психологической и моральной целостности. В романах Саши Соколова мы имеем дело не с сущим, обладающим теми или иными свойствами, не с субъектом и его предикатами, а с тотальностью чувственных качеств, вступивших в непосредственные отношения с языком и выражающих себя в аллитерациях, аграмматизмах, пунктуационных особенностях. Парадоксальный эффект состоит в том, что чем более разъята плоть рассказчика (анализом или страстью), тем более она жива. Сам рассказчик принадлежит собственному повествованию, принадлежит движению созидания — но чего? Выскажем гипотезу, что создается в этом романе любовь как реальный опыт. Материалом же строительства в данном случае становится достоверность любовного переживания. Сложная языковая ситуация романа — выстраивание этого долгого пути: от достоверности переживания к любви как реальности.

Вообще с любовью в «Школе для дураков» дело обстоит весьма непросто. Два основных персонажа романа — мальчик, частично превратившийся в белую речную лилию, зовущий себя Нимфеей, разговаривающий и спорящий с «другим собой», и учитель географии Павел Петрович Норвегов, он же Савл Петрович — влюблены, при этом влюбленность обоих целиком принадлежит регистру Воображаемого. Нимфея влюблен в учительницу биологии и анатомии Вету Аркадьевну Акатову, она же — белая ветка акации и северная железнодорожная ветка, она — его нимфа Эхо. Географ Павел Петрович, он же — Насылающий Ветер, влюблен в Розу Ветрову, и эта страсть также отчетливо зеркальна. Оба преследуют свой собственный образ, пытаясь расслышать в нем голос Иного. Любопытно, что эта нарциссическая страсть имеет некое восполнение,

радикально меняющее акценты и характер всего целого. Это восполнение, маркированное *криком*, представляет собой *ярость*. Функция этой ярости — превратить страсть к воображаемым объектам в реальное событие любви. Ярость и есть то, что объединяет Нимфею с Учителем Савлом, служит основанием для передачи знания, условием особой связи между ними<sup>5</sup>. Нимфея, находящийся в «одной из стадий исчезновения», кричит в пожарную бочку, пробегая по школьным коридорам, заполняя своим криком «пустоту пустых пространств». Понятно, что эта чистая форма речи, артикуляция как таковая («Я Нимфея ея ея яаяя») и есть формула языка в «Школе для дураков», тот способ аффектации мира и самоаффектации, который позволит осмыслить ускользящее настоящее, бесценность проживаемого мгновения, отношение времен, событие смерти и, что самое главное, убедиться в собственной реальности. Основной вопрос романа в результате оказывается вполне онтологичным: почему есть бытие, а не наоборот — ничто? Только в романе вопрос задается из точки ничто, что как раз и представляет собой чисто языковую трудность; читая текст, мы движемся из очевидности небытия к неочевидности Реального. Вся эта ткань вторичных качеств, множественность повествования, собирающаяся в узлы и образующая зоны аффективной достоверности в точках Нимфеи и Савла, не опирается ни на какую фабулу, остается подвешенной в воздухе паутиной ничто, подобной стрекозам Леонардо и снежным бабочкам академика Акатова. «Ученый пишет: если вы желаете знать правду, то вот она: у вас *здесь* нет ничего — ни семьи, ни работы, ни времени, ни пространства, ни вас самих, вы все это придумали. Согласен, — слышим мы голос Савла, — я, сколько себя помню, никогда в этом не сомневался»<sup>6</sup>.

Желание, которое не стремится к обладанию реальными объектами, созидает их исключительно из самого себя, властвует над ними, постоянно испытывая собственные пределы, создавая новые органы чувств и новые формы рецептивности, желание, которое невозможно определить иначе, как нарциссическое, тем не менее открывает путь в регистр Реального. Крик претерпевающего превращение Павла буквально гласит: «...я ухожу от вас, чтобы придти, пустите!». Это замечательное «пустите!», является и требованием освобождения, расторжения уз, и, вместе с тем, уже всегда настаивает на себе как данности во внутреннем мире Другого, служит рефлексией и расширением для фигуры апостола Павла, для его ярости и любви, необходимых ему, чтобы провозглашать Христа Распятого и учреждать новое распределение жизни и смерти.

Чрезвычайно значимым представляется то обстоятельство, что источники рождающегося здесь опыта веры не являются для Саши Соколова ни этическими, ни философскими, ни идеологически-

ми. Они исключительно языковые и есть результат того эксперимента, которому язык подвергает сам себя. Любовь-вера конституируется здесь как верность тому, что невозможно забыть, верность человеческому присутствию и осознанию его как силы, структурирующей и бытие, и ничто. Это *человеческое присутствие* – основной факт романа, его материальное основание (чистый крик) и смыслопорождающая структура. «Дорогой наставник, если вы считаете, что мы, явившиеся судить, забудем когда-нибудь ваши затухающие шаги в коридоре, а потом на лестнице шаги, то вы заблуждаетесь – мы не забудем. Почти бесшумные, ваши босые ступни отпечатались в нашем мозгу и застыли там навсегда, будто бы вы впечатали их в расплавленный солнцем асфальт, пройдя по нему торжественным церемониальным маршем юлианского календаря»<sup>7</sup>.

Метаморфоза, которая здесь совершается, это не только рождение любви и веры, но также рождение субъекта. Исчезающий Нимфея, спорящий с другим собой, готовый раствориться в отражениях и многоликих эхо, вдруг обретает реальность, превращаясь в совершенно другой персонаж – в категорическое и неотменимое присутствие Тех, Кто Пришли, стучащих в двери, звонящих в звучный велосипедный звонок, заявляющих о себе и желающих знать правду<sup>8</sup>. В этом и состоит основное этическое решение романа. В лабиринте пустот, отсутствий и утрат мы отыскиваем то, что остается; конституируем утрачиваемые объекты любви как тех, «кто еще будет», «кто еще весь впереди, как непечатое лето» и встреча с кем неизбежна; момент любви – как вечно наступающий; себя – как Тех, Кто Пришли. Мы ищем возможности оставаться, становясь.

Попробуем задать тот же вопрос о фактичности языка и аффекта в связи с последним романом **Владимира Сорокина** «**День опричника**». Если стратегии самоаффектации неизбежно сосредоточены вокруг жизни и озабочены открытостью, то изолирующие практики в точности наоборот – имеют дело со смертью и границами. Главным условием романа является Западная Стена, которой «стали отгораживаться от чуждого извне, от бесовского изнутри». Любопытно, что сам роман имеет весьма специфическую рамочную конструкцию. Он снабжен авторской аннотацией, которая кратко представляет фабулу романа, но при этом принадлежит его стилистической системе. Именно в ней и сообщается о неприступной стене, так что сам роман выглядит не повествованием о чем-то, не историей, а как будто бы чем-то имеющим непосредственное отношение к самой стене. Первые слова аннотации – «супротивных много, это верно» – уже помещают нас в очень специфический способ функционирования слова, пародирующий искренность, достоверность чувства и мысли, смещающий границу между литературой и жизнью. Главный герой – опричник Андрей Комяга –

грабит, насилует, убивает, одним словом, борется с «супротивными» и служит государю. Поскольку это единственная повествовательная позиция, именно в этой оптике восстанавливаются для читателя материальные и аффективные обстоятельства текста: структура повседневности, эмоции, отношения и желания.

Если роман Саши Соколова разворачивается в «нетях», отсутствиях и исчезновениях, то фактичность романа Владимира Сорокина груба, конкретна и осязаема. Это и красный «мерин» с собачьей головой, и «вестевой пузырь с голубо-бело-красным флагом Родины, с золотым орлом двуглавым и звенящими колоколами Ивана Великого», и лохматый кобель на цепи, и борзые, повизгивающие в псарне, и сугробы, аккуратные как пасхальные куличи<sup>9</sup>. Правилom организации этого ряда становится сочетание консервативного и технологичного — джакузи и старая нянька с иконой Георгия Победоносца, мерседес и собачья голова, десятиполосный Рублевский тракт и гусяры. Функция этих сочетаний, на наш взгляд, не только и не столько орнаментально-ироническая. Обилие непровержимых в своей материальности объектов — будь то собачья голова («глаза закатились, язык инеем тронут, зубы желтые, сильные»), или увесистая золотая серьга опричника, или пареная репа в меду — обнажает производимую над языком и чувственностью изолирующую операцию. Парадоксальным образом все это многообразие чувственных данностей — знак невозможности восприятия как временного и языкового опыта. Сорокин описывает не воспринимаемый мир, он конституирует *фантазм восприятия*. Объекты, которые он безудержно описывает, должны были бы служить источником ощущений, причиной удовольствия и неудовольствия, но они выступают в совсем иной функции, парадоксальным образом, *запрещая переживание*, они создают фантазматическую конструкцию, в которой центральное место будет отведено наслаждению.

Дело обстоит так, как если бы причиняющие свойства материального мира романа были сосредоточены в одном — идеальном — объекте. В романе — это аквариум с золотыми стерлядками<sup>10</sup>. В русской культуре золотая рыбка — рабочая метафора желания. В огромном количестве анекдотов она появляется для того, чтобы подвергнуть сомнению объектный или случайный характер желания, обнажить тщету и нищету желающего субъекта. Однако «День опричника» — это антиутопия заверщенного желания, путь наслаждения, пройденный до конца, вплоть до его изнанки. Крошечные золотые стерлядки — метафора этой завершенности. Через стенки прозрачного шара они проникают непосредственно в кровь, в мозг, и — в саму структуру насилия. Сорокин подвергает переосмыслению дионисический аффект, опираясь на совре-

менный способ бытия тела, на культуру «неподлинных удовольствий» и фармацевтических протезов.

Если дионисизм был связан с преодолением границ человеческого тела и в слиянии с другими телами воссоздавал умирание и возрождение божественной плоти природы, то аффект «золотых стерлядок» конституирует особую форму коммуникации – одно воображаемое чудовищное тело обретают семь участников оргии, обнаженность и отдельность которых подчеркнута (каждый лежит на собственном ложе). Дионисический аффект состоит в переживании единства мира, аффект Сорокина устроен сложнее. Это переживание разделенности единичных существований и отсутствия границ внутри каждого из них. Семь стерлядок из одного волшебного шара позволяют каждому из семерых участников пережить собственную историю (т.е. стерлядки порождают не состояние, как банальные наркотики, а нарратив, творят миф), но, как понимает читатель, воспроизводящую в режиме навязчивого повторения одно и то же творимое ими насилие. Воображаемое и Реальное, таким образом, опасно сближаются. Разница лишь в том, что в жизни герои убивают по долгу службы, тщательно соблюдая ритуал, а «золотые стерлядки» эпически разворачивают акт насилия как универсум личного желания. Сорокин очень точно прочерчивает механику вхождения в реальность насилия: широкий поток эпической ритмизованной речи вдруг сбивается на агрессивном глаголе (выжигать, жечь, жечь), элементы символизации исчезают, речь осыпается аграмматизмами, становится прозаической и – превращается в реалистичную хронику убийства. Это очень страшная сцена и ее ужас в том, что она – буквальна; мы видим ее глазами («желтыми пристальными глазами») того, для кого акт насилия и есть истина желания. Позиция довольно редкая, в мировой литературе насилие обычно воспроизводится глазами либо жертвы, либо свидетелей, либо судей, либо психологов. Природа насилия – предмет бесконечного интереса, но именно поэтому реконструкции этого опыта неизбежно оказываются метафорическими.

Как уже отмечалось, перелом символического в асимволическое, Воображаемого в Реальное происходит благодаря слову «жечь». Случайно ли это? Выскажем предположение, что глагол «жечь» является центральным означающим для всего романа. Его значимость и специфика употребления здесь определяется *непереносимостью ощущения как такового*. В ситуации сконструированного фантазма восприятия его реальные свойства переданы вещам, а сам субъект может лишь фантазматически разыгрывать саму возможность/невозможность телесного ощущения. Аргументом здесь может послужить вторая значимая сцена наслаждения в романе – сверление, «забава острая», возникающая «опричь»

всех традиционных социальных и сексуальных ритуалов, когда все они прожиты и превзойдены. Вот тогда открывается «красный короб, а в нем уложены как револьверы, красные дрели. В каждой дрели — тончайшее сверло из живородящего алмаза». Этими «комариными» сверлами, достающими «до мозга костного» опричники будут сверлить друг другу плоть и кость все с тем же криком «жги!». Суть игры в том, чтобы *терпеть непереносимое* до тех пор, пока кто-нибудь не закричит. Это и есть единственный регистр, в котором ощущение становится возможным.

Изобретательная метафорика Сорокина, блуждающая вокруг все более изощренных способов проникновения внутрь — в мозг, в кость, мотивирована одной фундаментальной невозможностью. В «идеальном государстве» Андрея Комяги нет такого внешнего, которое могло бы быть интериоризовано, стать фактом внутреннего опыта, переживанием, историей и нет такого внутреннего, которое могло бы быть выражено. Нарциссическая аксиоматика возникает на почве этих невозможностей и может развиваться лишь в пространстве границы. «Опричник» и есть человек границы. Само это слово (произошедшее от «опричь» — кроме, исключительно, особо) предполагает амбивалентность значений — это и тот, кто не подчиняется общим законам, бобыль, не имеющий приюта и тот, кто пользуется особыми привилегиями, любимец, избранный. Но, если кажется, что опричник — это тот, кого создает система для охраны своей неприкосновенности, то это ошибка. «Опричник» и есть смыслопорождающая структура, он и есть неприкосновенность как таковая, защищающая сама себя. Фрейд описывал закон архаической жизни как инкорпорацию своего и отвержение иного. Проблема в том, что «идеальное государство» Сорокина, полностью подчиненное закону отвержения иного, не предполагает никакого своего. Следствием такого положения вещей становится вторжение Иного внутрь души, тела и фальсификация всей системы внутреннего опыта. «Власть прелестна и притягательна, — говорит Комяга, — как лоно нерожавшей златошвейки». Все верно, нарциссический фантазм исключения держится «прелестью» и «невинностью».

В романе Сорокина фантазматическая ткань разрывается дважды. В самом начале, в момент пробуждения Комяги, когда единственное реальное внутреннее переживание — сон<sup>11</sup> — покидает его. Во второй раз это происходит в беседе со случайной попутчицей, безразличной к исключительности опричника и не боящейся крови. «Русские женщины, благодаря вам, господин опричник, — говорит она, — давно привыкли к крови», и напоминает ему старинный романс «Мне все равно: страдать иль наслаждаться». При этом за рамкой остается полный текст романса, где рефрен «мне все рав-

но, мне все равно» в силу повторения обретает противоположный смысл, а мольба-обращение «скажите ей! скажите ей!» окончательно проясняет лирическую ситуацию как ситуацию готовности целиком предаться всему разнообразию любовных переживаний и заплатить за это. Неожиданное вторжение другого голоса, мужества и прямоты, внеположных дискурсивной ткани романа, тем не менее, демонстрируют, что «привычка к крови» может служить условием не только отсутствия чувств, но и их наличия. Два этих разрыва, между которыми установлена пунктирная связь, намечают этическую перспективу романа, связанную с некой хирургической точностью прямого слова, каковое только и может быть противопоставлено «прелестному» языку власти.

Не думаю, что есть смысл говорить о преодолении нарциссизма, предположительно совершающемся в этих произведениях. Напротив, можно было бы сказать, что «кардинальные цинизмы»<sup>12</sup> Владимира Сорокина и письмо-субъективация Саши Соколова проявляют, завершают и обостряют логику нарциссической конструкции. Это блестящие нарциссические тексты, которые позволяют увидеть сущностное разнообразие возможностей нарциссического субъекта и тенденции его развития, понять нарциссизм как исторический, социальный и культурный процесс.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Кристева Ю. Новые болезни души: душа и мысленное представление // Французская психоаналитическая школа. — СПб., 2005. — С. 149.
- <sup>2</sup> Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 5. — М., 1994. — С. 108.
- <sup>3</sup> Образ желания, смоделированный Ж. Делёзом в работе «Бартлби, или Формула», тексте, посвященном анализу мелвилловского аграмматизма «I would prefer not to» из его новеллы «Писец Бартлби».
- <sup>4</sup> Приведем один из фрагментов. «Это пятая зона, стоимость билета тридцать пять копеек, поезд идет час двадцать, северная ветка, ветка акации или, скажем, сирени, цветет белыми цветами, пахнет креозотом, пылью тамбура, куревом, маячит вдоль полосы отчуждения, вечером на цыпочках возвращается в сад и вслушивается в движение электрических поездов, вздрагивает от шорохов, потом цветы закрываются и спят, уступаая настоящим заботливой птице по имени Найтингейл; ветка спит, но поезда, симметрично расположенные на ней, воспаленно бегут в темноте цепочками, окликают по имени каждый цветок, обрекая бессоннице желчных станционных старух, безногих и ослепленных войной вагонных гармонистов, сизых путевых обходчиков в оранжевых безрукавках, умных профессоров и безумных поэтов, дачных изгоев и неудачников — удильщиков ранней и поздней рыбы, плутающих в пружинистых сплетениях прозрачной леса, а также пожилых бакенщиков-островитян, чьи лица, качающиеся над медногудящими черными водами фарватера, попеременно бледны или алы, и наконец служащих лодочных пристаней, кому мерещится звон от-

вязанной лодочной цепи, плеск весел, шорох паруса, и они, набросив на плечи гоголевские шинели без пуговиц, выходят из сторожек и шагают по береговому фарфоровым пескам, по дюнам, по травянистым откосам; тихие слабые тени служащих ложатся на камыши, на вереск, а самодельные трубки их светятся подобно кленовым гнилушкам, приманивая удивленных ночных бабочек» (*Саша Соколов. Школа для дураков. — Ардис, 1989. — С. 12.*)

<sup>5</sup> «Так не спрашивайте меня понапрасну, — говорит Савл Нимфее, — что думаю я о неистовом и чарующем вашем крике. О, с какой упоительной надсадой и болью кричал бы и я, если бы дано мне было кричать лишь вполовину вашего крика! Но не дано, не дано, как слаб я, ваш наставник, перед вашим данным свыше талантом. Так кричите же вы — способнейший из способных, кричите за себя и за меня, и за всех нас, обманутых, оболганных, обесчещенных и оглушенных, за нас, идиотов и юродивых, дефективных и пизоидов, за воспитателей и воспитанников, за всех, кому не дано и кому уже заткнули их слюнявые рты, и кому скоро заткнут их, за всех без вины онемевших, немеющих, обезязыченных — кричите, пьяня и пьянея: *бациллы, бациллы, бациллы!*» (С. 100). Сам же Савл кричит так: «Да, я кричу и буду кричать бессонно-всегда, я кричу о великом бессмертии великого учителя Савла, я желаю быть вам неистово-отвратительным, я буду врываться в ваши сны и явь как хулиган врывающегося в класс во время урока, врываться с окровавленным языком, и, неумолимый, буду кричать вам о своей недостижимой и прекрасной бедности, вы же не пытайтесь задобрить меня подарками, мне не нужны ваши потные тряпки и гнойные рубли, и прекратите музыку, или я сведу вас с ума криком честнейшего из умерших. Слушайте мой приказ, мой вопль: дайте же мне одуванчиков и принесите мои одежды! И к черту вашу сошливую похоронную музыку, гоните пинками в зад проспиртованных оркестрантов. Воючие дряни, могильные жуки! Заткните глотки любителям панихид, прочь от тела моего, или я восстану и сам прогоню всех поганой школьной указкой, я — Павел Петрович, учитель географии, крупнейший вращатель картонного шара, я уйду от вас, чтобы придти, пустите!» (С. 44).

<sup>6</sup> Там же. — С. 149.

<sup>7</sup> Там же. — С. 137.

<sup>8</sup> «Да, дорогой автор, именно так: придти к нему домой, позвонить звонким велосипедным звонком у дверей — пусть он услышит и откроет. Кто там? Там-там, здесь живет Начальник такой-то? Здесь. Откройте, пришли, чтобы спросить и получить правдивый ответ. Кто? Те кто Пришли. Приходите завтра, сегодня уже поздно, мы с женой спим. Проснитесь, ибо наступила пора сказать правду. О ком, о чем? О ребятах вашей конторы. Почему ночью? Ночью все звуки слышнее: крик младенца, стон умирающего, полет Найтингейла, кашель трамвайного констриктора: проснитесь, откройте и отвечайте» (С. 34).

<sup>9</sup> Приведем в качестве примера сцену утреннего одевания героя. «Самсон опрыскивает мою голову “Диким яблоком”, молча кланяется и уходит, — он сделал свое цирюльное дело. Тут же возникает Федька. Морда его по-прежнему помята, но он уже успел сменить рубаху, почистить зубы и вымыть руки. Он готов к процессу моего облачения. Прикладываю ладонь к замку платяного шкапа. Замок пищит, подмигивает красным огоньком, дубовая дверь отъезжает в сторону.

Каждое утро вижу я все свои восемнадцать платьев. Вид их бодрит. Сегодня обычный будний день. Стало быть – рабочая одежда.

– Деловое, – говорю я Фельдке.

Он вынимает платье из шкапа, начинает одевать меня: белое, шитое крестами исподнее, красная рубаша с косым воротом, парчовая куртка с куньей оторочкой, расшитая золотыми и серебряными нитями, бархатные порты, сафьяновые красные сапоги, кованные медью. Поверх парчовой куртки Фельдка надевает на меня долгополый, подбитый ватой кафтан черного грубого сукна.

Плянув на себя в зеркало, закрываю шкап» (*Сорокин В.* День опричника. – М., 2006. – С. 3.

<sup>10</sup> «Шар прозрачный, из тончайшего материала изготовленный. Наполнен питательным раствором прозрачным. И в растворе этом плавают семь крошечных (5 миллиметров) золотых стерлядок. Разглядываю их, приблизив шар к лицу. Крохотные, микроскопические рыбки! Божественные, очаровательные создания. Люди большого ума создали вас на радость нам. Подобны вы, рыбки золотисто-проворные, сказочным рыбам, во времена древние приносящим счастье простым русским Иванам-дуракам в виде теремов резных, дочек царских да печек самоходных. Но счастье, которое приносите вы, божественные крошки, несравнимо ни с какими теремами, ни с какими печами-самоходами, ни с какими женскими ласками» (Там же. – С. 28).

<sup>11</sup> «Сон все тот же: иду по полю бескрайнему, русскому, за горизонт уходящему, вижу белого коня впереди, иду к нему, чую, что конь этот особый, всем коньям конь, ведун, быстроног; поспешаю, а догнать не могу, убыстряю шаг, кричу, зову, понимаю вдруг, – что в том коне – вся жизнь, вся судьба моя, вся удача, что нужен он мне как воздух; бегу, бегу, бегу за ним, а он все также неспешно удаляется, ничего и никого не замечая, навсегда уходит, уходит, уходит от меня, уходит навеки, уходит бесповоротно, уходит, уходит, уходит» (С. 2).

<sup>12</sup> Термин П. Слотердайк, разрабатывающего двойственность цинического как нигилистического и цинического как кинического. Слотердайк имеет в виду те критические точки социальной ткани, где изощренность рефлексии оборачивается спонтанным жестом, а отсутствие решения – неожиданной перспективой.

#### **Аннотация**

В статье сделана попытка проанализировать нарциссическую конфигурацию субъективности на материале современной литературы. Теоретическим контекстом анализа служат психоаналитическая теория нарциссизма.

#### **Ключевые слова:**

*нарциссизм, эдипальный миф, чувственность, аффект, самоаффектация, изолирующие стратегии, желание, воображаемое, реальное.*

#### **Summary**

The author uses the material of modern literature to analyze the narcissistic configuration of subjectivity. The analysis is based on the psychoanalytical theory of narcissism.

#### **Keywords:**

*narcissism, Oedipus myth, sensibility, affect, self-affectation, isolating strategies, desire, the imaginary, the real.*